

## **Mythes et mythologies dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant**

*Gabriella KÖRÖMI*

La mythocritique, devenue dans les dernières décennies un domaine de plus en plus important de la critique littéraire, paraît se désintéresser de Guy de Maupassant. Aucune étude autonome n'a été consacrée à l'œuvre maupassantienne. Les grands ouvrages de synthèse, le cas échéant, se contentent de mentionner le nom de l'écrivain. Le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel<sup>1</sup>, par exemple, prétend n'avoir découvert que deux mythes chez Maupassant : celui de Saint-Antoine dans la nouvelle du même titre, considérée, à juste titre d'ailleurs, comme un clin d'œil au mythe et non pas comme une véritable reprise de celui-ci, et le mythe du double, qualifié de seul mythe littéraire de Maupassant.

La réticence des critiques à l'égard de l'écrivain peut s'expliquer par plusieurs raisons. Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en réaction contre le culte de la mythologie chrétienne du romantisme, les réalistes, ainsi que les naturalistes – parmi lesquels Maupassant est généralement classé – se sont donné pour but de démythifier la littérature. C'est au nom de l'esprit scientifique régnant qu'ils cherchaient à libérer la littérature de tout héritage irrationnel de la civilisation humaine, y compris l'apport mythologique. Outre les tendances générales de la littérature contemporaine, c'est sa propre « profession de foi littéraire<sup>2</sup> » qui empêche Maupassant de se plonger dans l'interprétation mythique du monde. Le principe de l'originalité, la théorie de l'observation et la conception de la langue pure et claire semblent contredire les recours aux mythes usés. A ses idées s'ajoute la volonté de l'écrivain de puiser ses sujets dans la réalité contemporaine, de mettre en scène les petits faits insignifiants dont se compose l'existence humaine. L'atmosphère mythique nuira à cette intention artistique de l'écrivain.

Après avoir expliqué pourquoi la mythocritique ne portait pas intérêt à l'étude de l'œuvre de Maupassant, nous devons nous poser la question de savoir s'il y a en effet quelque chose à analyser du point de vue mythocritique dans les textes de l'écrivain. Pouvons-nous découvrir l'empreinte des mythes, empruntés aux traditions, que ce soit la Fable gréco-latine ou l'Ancien Testament ? La lecture des textes implique une réponse affirmative. Il est notoire qu'en dépit de leur volonté de démythification, les naturalistes n'ont pas tourné le dos définitivement aux mythes ou aux archétypes pour exprimer certains éléments primaires de l'existence humaine et de l'inconscient collectif. Comme Eliade l'a constaté, le phantasme réaliste

---

<sup>1</sup> BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

<sup>2</sup> Lettre de Maupassant à Paul Alexis, in SUFFEL, Jacques (éd.), *Correspondance*, Genève, Editio-Service, 1973, t. 1, p. 113.

pouvait rejoindre spontanément, voire inconsciemment la pensée archétypique<sup>3</sup>. Qui plus est, les naturalistes ont créé de nouveaux mythes, s'adaptant mieux à la réalité de l'ère moderne. A l'apparition des mythes modernes naturalistes s'ajoute encore un certain regain des mythes anciens dans la littérature décadente et symboliste, considéré comme une réaction évidente contre l'esprit positiviste, le scientisme des années 1870. Serait-il possible que Maupassant, dont la carrière littéraire date de la même époque – et qui est ainsi placé au carrefour des mouvements littéraires contradictoires – ne soit pas tenté d'user des mythes antiques, ou au contraire modernes ? Certainement non. Il est un auteur profondément ancré dans son époque, effleuré par tous les courants contemporains qu'il ne cesse de repousser et dans lesquels il puise de temps en temps malgré son indépendance volontiers affichée, malgré tous ses refus.

Dans ce contexte, la présente étude se propose comme objectif d'examiner la place que les mythes et les différentes mythologies occupent dans l'œuvre de Maupassant, même si nous savons à l'avance que ce n'est pas dans ce domaine que réside la particularité de l'écrivain. Dans un premier temps il s'agira d'examiner les mythes – antiques ou modernes – apparus dans l'œuvre de Maupassant, de voir dans quelle mesure ils peuvent être interprétés comme de véritables réécritures. Dans un deuxième temps, l'analyse procédera à la recherche des structures archétypiques auxquelles ils s'apparentent. Les cadres étroits de la communication ne rendent pas possible une analyse exhaustive des contes et nouvelles de l'écrivain. Notre objectif principal est de dégager les directions possibles d'une éventuelle mythocritique littéraire des récits de Maupassant, en nous appuyant sur quelques exemples puisés directement dans les textes de l'écrivain.

Vu l'ensemble des allusions et des figures mythologiques apparues dans les textes de Maupassant, nous pouvons constater qu'il recourt avant tout aux mythes gréco-latins ou judéo-chrétiens, et uniquement quelques rares fois aux mythes orientaux. En examinant ces derniers, nous devons conclure que l'Orient figure chez Maupassant en tant que pays de l'amour bestial, et non pas en tant que terre d'une mythologie différente de celle de l'Europe. Les allusions aux mythes orientaux ont pour fonction d'évoquer la séduction mystérieuse des femmes orientales ou l'atmosphère mythique de l'Orient. Dans la nouvelle *Allouma*, par exemple, Maupassant nous renvoie à Bouddha pour rendre plus expressive la beauté énigmatique et mystique de la fille arabe. La tête de Bouddha exprime la même beauté mystérieuse que représente le sphinx de la mythologie grecque dans la littérature de l'époque en général, et chez Maupassant en particulier (*La Parure*, *Rose*). C'est à cet endroit que nous devons remarquer les allusions faites à un intertexte arabe, au recueil anonyme des *Mille et Une nuits*, considéré comme l'un des archétypes du récit encadré. Ce n'est pas dans le but de démontrer une filiation entre le recueil arabe et ses propres contes que Maupassant le mentionne trois fois

---

<sup>3</sup> Cf. ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.

(*L'Inconnue, Un soir, Une veuve*). Les *Mille et Une nuits* figurent chez lui en tant que monde énigmatique, peuplé de mystères et de femmes mystérieuses.

Si les allusions aux mythes orientaux sont plutôt rares chez Maupassant, il n'en est pas ainsi des allusions aux mythes grecs et judéo-chrétiens. Dans l'œuvre de Maupassant, la majorité absolue des mythes surgissants se réfère à la femme, l'un de ses thèmes de prédilection. D'après sa conception de la femme tentatrice et de l'homme victime innocente de celle-ci, Maupassant fait allusion aux principaux mythes de l'asservissement de l'homme par la femme : Samson et Dalila (*Le Docteur Héraclius Gloss, Mots d'amour, Le Trou*), Hercule et Omphale (*Le Docteur Héraclius Gloss, Mots d'amour*), Adam et Eve (*Conflits pour rire, Les Bécasses*). Les mythes énumérés doivent mettre en valeur la perfidie innée des femmes, intrinsèque au sexe féminin.

Maupassant, peintre désabusé des femmes, soit en raison de sa vision du monde radicalement pessimiste, soit en raison de son apport intime, use volontiers de figures mythologiques pour illustrer les principaux clichés misogynes de son temps : les filles de Loth sont les complices de la nature perfide qui ne reculent pas devant l'inceste pour perpétuer la race humaine (*Un soir, Nos Anglais*) ; Messaline est mentionnée pour rendre plus expressif l'appétit sexuel insatiable des femmes (Mme Obardi dans *Yvette* ; la femme du héros du conte *Un sage* qui a tué deux maris par sa nature passionnée ; l'héroïne extrêmement sensuelle de *L'Enfant*)<sup>4</sup>. Maupassant fait allusion à la reine de Saba en décrivant un défaut physique insoupçonné de la femme (*L'Inconnue*).

Les figures mythologiques citées ci-dessus servent à compléter le portrait ou le caractère dressés *grosso modo* des personnages féminins. Ce type d'allusions peut également ressusciter une atmosphère caractéristique au décor, comme par exemple dans *La Maison Tellier*. Le salon de la maison publique est décoré d'un dessin, représentant Lédà étendue sous un cygne<sup>5</sup>. A l'aide de la scène mythologique évoquée, le salon du bordel est déterminé par le symbole de la puissance virile.

Dans les exemples cités, l'allusion reste directe grâce aux noms propres mythologiques ou bibliques. Il arrive pourtant que l'allusion soit moins évidente, plus difficilement déchiffrable, comme dans la nouvelle *L'Inutile Beauté*. Dans cette nouvelle, Maupassant déploie la théorie du piège de la nature, l'une des préoccupations constantes de son œuvre, complétée par l'idée de la responsabilité du Dieu maléfique. Au piège de la nature, ainsi qu'à la volonté divine, l'écrivain propose d'opposer la conception de l'Inutile beauté, déterminant la femme comme un objet de plaisir esthétique, insaisissable et stérile. L'héroïne de la nouvelle

<sup>4</sup> MAUPASSANT, Guy de, *L'Enfant*, I, p. 981. Puisque Maupassant a composé deux nouvelles avec le même titre, pour éviter les malentendus, nous indiquons le volume et la page, ainsi que les premiers mots de la nouvelle. (« On parlait, après le dîner, d'un avortement qui venait d'avoir lieu... ».) Pour les textes des nouvelles, toutes les références de la présente étude correspondent à l'édition de la Pléiade. MAUPASSANT, Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974. (Le volume et la page seront indiqués après le titre.)

<sup>5</sup> MAUPASSANT, Guy de, *La Maison Tellier*, I, p. 258.

devient le symbole de la femme moderne, indépendante et autonome, le symbole du refus de la maternité, fonction primaire assignée aux femmes. L'allusion mythologique est vouée à souligner cette symbolique. Maupassant évoque deux fois le bijou de l'héroïne : «...en ses cheveux noirs comme une nuit, un mince diadème en arc-en-ciel, poudré de diamants, brillait ainsi qu'une voie lactée<sup>6</sup>. »

Dans la mythologie grecque, la formation de la Voie lactée se rattache au nom de Héra qui, en conséquence des ruses de son mari, doit allaiter son beau-fils détesté, Héraclès. Furieuse de la voracité de l'enfant, elle lui arrache son sein, d'où la naissance des étoiles de la route céleste, formées des gouttes de lait dispersées. Le mythe cosmogonique de la Voie lactée s'allie donc à Héra, déesse du foyer familial, protectrice acharnée du mariage. Mais en même temps elle incarne l'indépendance de la femme mariée, ainsi que l'indépendance de la mère (elle accouche de son fils, Héphestos, d'elle-même). Bien que Héra ne soit pas nommée dans la nouvelle, il est difficile d'interpréter la symbolique de la Voie lactée autrement que par une allusion au mythe grec. Cette interprétation est d'autant plus justifiée que Maupassant déclare lui-même que sa nouvelle n'est qu'un symbole<sup>7</sup>. L'apport mythologique sert ainsi à renforcer l'essence de la femme moderne, notamment son autonomie et son indépendance qui la libèrent du joug de la condition féminine traditionnelle.

Vu les exemples cités, une autre question pourrait se poser : quelle importance devons-nous attribuer à ce type d'allusions mythologiques ? Il est évident qu'elles ne peuvent pas être interprétées comme de véritables réécritures des mythes antiques. En dépit de cela, nous sommes tentée de dire qu'elles sont plus que de simples ornements poétiques ou verbaux des récits. Le recours relativement fréquent de Maupassant aux mythes antiques s'explique, à notre avis, par le genre du récit court. Les allusions mythologiques ont pour fonction de compléter la description d'un personnage, d'un objet ou d'un décor, d'évoquer l'atmosphère ou l'ambiance des récits. Suivant les exigences du genre du récit court – brièveté, concision du sujet, resserrement de l'action –, le nouvelliste ne peut pas s'attarder longuement sur la présentation des êtres ou des objets. Les allusions mythologiques, en renvoyant les lecteurs à un savoir collectif connu et sous-entendu, facilitent la compréhension, le déchiffrement du message des textes grâce aux informations codifiées dans les mythes.

Si les allusions mythologiques de ce type abondent dans les contes et nouvelles de Maupassant, il n'en est pas ainsi des réécritures réelles des mythes antiques, ou des véritables mythes littéraires<sup>8</sup>. L'ensemble des récits de Maupassant nous offre deux variantes modernisées des mythes anciens, le premier étant un mythe grec, le deuxième un mythe judéen.

---

<sup>6</sup> MAUPASSANT, Guy de, *L'Inutile Beauté*, II, p. 1215.

<sup>7</sup> Lettre de Maupassant à Victor Havard, in SUFFEL, t. 3, p. 137.

<sup>8</sup> Nous utilisons le terme dans le sens que lui a assigné Albouy : « Le mythe littéraire est constitué par ce récit [récit impliqué par le mythe], que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont ajoutées. » ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998, Coll. "U-Lettres", p. 12.

Il est connu que de l'acte de Zeus et de Lédà, évoqué dans *La Maison Tellier*, est né un oeuf, d'où est sortie Hélène, la plus belle des femmes mortelles. Elle est plusieurs fois citée par Maupassant, lors de la description des femmes extrêmement belles. Dans le conte intitulé *Madame Parisse*, Maupassant donne une variante à rebours du mythe grec. Le commandant d'Antibes, pour pouvoir passer une nuit d'amour avec Mme Parisse, fait fermer les portes de la ville, afin d'empêcher le mari de celle-ci de rentrer à la maison. L'analogie entre Hélène et Mme Parisse, suggérée et par le nom de celle-ci, et par l'étrange état de siège comique, rappelant la guerre de Troie, paraît évidente, mais au début et à la fin du récit elle est explicitement formulée par le narrateur.

Pourtant, le mythe auquel l'écrivain recourt le plus souvent, reste celui de la femme de Putiphar et de Joseph, ce qui n'est pas dû au hasard. L'histoire biblique illustre l'une des idées chères à Maupassant, notamment la séduction féminine, en mettant au centre l'homme innocent, victime de la femme (*La Bûche*). Maupassant déploie le mythe dans deux contes, *Pétition d'un viveur malgré lui* et *Joseph* dont le titre nous situe d'emblée dans l'histoire biblique. Le premier raconte l'aventure d'un jeune homme qui n'imité pas l'exemple sage de Joseph, il succombe à la tentation qu'il payera chèrement. Le deuxième conte relate comment une petite baronne a feint de perdre connaissance pour que son valet, choisi à ce rôle par elle-même, puisse la prendre. Cette variante du mythe garde la supériorité sociale de la femme, mais fait ignorer la résistance de l'homme de l'histoire biblique. Le rapport entre le mythe et le conte de Maupassant est d'autant plus explicite que c'est la baronne qui baptise son valet Joseph. La morale du conte illustre un lieu commun préféré de l'auteur : dans l'amour, identifié à la chasse, c'est la femme qui est le chasseur, l'homme devient la proie de celle-ci. C'est toujours la femme qui choisit, si l'homme cède, il devient le jouet aveugle de la femme, s'il résiste, il est sot et ridicule.

La littérature de l'époque porte témoignage de l'existence d'une mythologie fin de siècle, formée autour de la notion du mal. Le principal mythe de l'époque est celui de la femme fatale, alliant les trois éléments essentiels de l'imaginaire fin de siècle : artifice, mystère et mal<sup>9</sup>.

Les allusions et les figures mythologiques citées dans les textes de Maupassant – pareillement aux deux mythes modernisés, actualisés – renvoient au même mythe, celui de la femme fatale. Ce mythe rejoint directement l'archétype biblique de la première femme, utilisée par Satan pour détourner l'homme de la voie désignée par Dieu. Derrière cette image archétypique, omniprésente dans la littérature française contemporaine, se cache l'interrogation de l'homme sur la nature et les mystères du Féminin, apparu comme une Autre inconnue et inquiétante pour l'homme. Au cours de la civilisation humaine, le Féminin mystérieux devient la projection de l'*anima*, cet aspect de l'inconscient non-masculin dans l'homme<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Voir PEYLET, Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Paris, Vuibert, 1994.

<sup>10</sup> Voir JUNG, Carl Gustave, *Dialectique du Moi et de l'inconscient* (trad. par R. Cahen), Paris, Gallimard, 1964.

A l'époque de Maupassant, l'*anima* se manifeste en général sous les traits de la Femme fatale. Bien qu'elle soit représentée le plus souvent par les fameuses femmes fatales mythologiques ou bibliques, la femme fatale finit par devenir le principal mythe de la littérature fin de siècle. A l'instar de ses contemporains, Maupassant recourt souvent à la figure de la femme fatale, mangeuse d'hommes, provoquant la perte de ceux qui l'approchent. Nombre de personnages féminins de Guy de Maupassant illustrent les qualités caractéristiques de la femme fatale, mais quand il veut faire allusion au caractère universel de ce mythe, il cite volontiers les fameuses femmes de perdition des mythes grecs, judéo-chrétiens ou quelques personnages historiques, devenus mythiques : la reine de Saba, Dalila, Judith, Cléopâtre, Messaline, Catherine II.

L'imaginaire de la fin de siècle, en s'inspirant de Baudelaire, a créé un autre mythe moderne, associé souvent à la femme fatale, le mythe de la Ville. Paris, la ville moderne, devient ainsi le symbole de la désintégration de l'individu. Nous pouvons découvrir les éléments de ce mythe dispersés dans plusieurs contes de Maupassant, d'après lesquels nous pouvons reconstruire, comme un puzzle, la variante de Maupassant. Chez lui Paris est étroitement lié à la sexualité, jouissant d'une extrême liberté, grâce à l'anonymat du tohu-bohu de la civilisation urbaine. Mais plus que cela, la grande ville reste un décor idéal pour les crimes contemporains : « Et Paris, ce grand Paris sombre, morne, boueux, triste, noir, avec toutes ces maisons fermées, était plein de choses pareilles, d'adultères, d'incestes, d'enfants violés.<sup>11</sup> »

Selon la formule de Marie-Claire Bancquart, reprenant le fameux terme freudien, la ville néfaste se métamorphose souvent chez Maupassant en « le théâtre de l'inquiétante étrangeté ». <sup>12</sup> Le personnage du conte *La Nuit* se perd à Paris, sa ville natale, qui finit par lui renvoyer le néant de son moi, l'image de sa dispersion mentale. La suspension de l'écoulement du temps, la fixation du moment de la narration en une éternité atemporelle, ou plus exactement dans l'indéterminé du non-temps, provoque la perte d'identité de l'homme. Cette sensation moderne est provoquée par la disparition du caractère cyclique du temps, structure archétypique par excellence <sup>13</sup>.

Donc hier – était-ce hier ? – oui, sans doute, à moins que ce ne soit auparavant, un autre jour, un autre mois, une autre année, – je ne sais pas. Ce doit être hier pourtant, puisque le jour ne s'est pas levé, puisque le soleil n'a pas reparu. Mais depuis quand la nuit dure-t-elle ? Depuis quand ?... Qui le dira ? qui le saura jamais ?<sup>14</sup>

Il existe un autre thème étroitement lié à la modernité dans les nouvelles de Maupassant, qualifié par les exégètes de mythe littéraire par excellence le mythe

---

<sup>11</sup> MAUPASSANT, Guy de, *L'Ermite*, II, p. 690.

<sup>12</sup> BANCQUART, Marie-Claire, « Maupassant et Paris », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1994, n° 5, p. 798.

<sup>13</sup> Cf. ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949.

<sup>14</sup> MAUPASSANT, Guy de, *La Nuit*, II, p. 945.

fantastique du double (*Sur l'eau, Le Horla, Un fou ?*). Etant donné que le double a été traité par les différents domaines de la critique littéraire et qu'il est le seul mythe considéré en tant que tel par la mythocritique, nous ne voulons pas aller dans les redites<sup>15</sup>. Ainsi nous nous contentons de conclure que les personnages solitaires, hantés par le fantastique, arrivent à faire de ce double un être maléfique à part entière qui aspire à la place, à l'existence de l'homme. Celui-ci devient un être en décomposition, à l'instar de l'univers qui l'entoure :

On dirait un autre être enfermé en moi, qui veut sans cesse s'échapper, agir malgré moi, qui s'agite, me ronge, m'épuise... Quel est-il ? Je ne sais pas, mais nous sommes deux dans mon pauvre corps, et c'est lui, l'autre, qui est souvent le plus fort, comme ce soir<sup>16</sup>.

Situé au carrefour des courants littéraires contradictoires, situé à mi-chemin entre la nouvelle classique et la nouvelle moderne, Maupassant tantôt utilise les mythes modernes, inhérents à la fin de siècle, tantôt réutilise les mythes connus dès les Antiquités grecque ou judéo-chrétienne. De la façon dont il use des images mythologiques, nous pouvons tirer plusieurs conclusions.

Premièrement, les mythes de l'Antiquité et de la Bible deviennent le support sous-entendu des descriptions de l'écrivain. Associés à la femme, les mythes mentionnés ont pour fonction de mettre en relief les thèses misogynes contemporaines, considérées comme vraies par Maupassant.

Deuxièmement, dans le domaine des mythes antiques, Maupassant se garde soigneusement d'utiliser les deux principaux mythes dont on use et abuse dans la littérature de l'époque, c'est-à-dire celui d'Orphée et de Salomé. Bien qu'il fasse allusion à l'image de l'homme décapité (*Marroca*), il ne prononce pas une seule fois le nom d'Orphée, ni celui de Salomé, femme fatale par excellence, figure emblématique de la littérature contemporaine. Même si Maupassant ne manque pas de présenter dans ses nouvelles les divers éléments du mythe épars (par exemple la beauté exotique, la juive fascinante et néfaste, la séduction d'un corps enfantin, l'inceste etc.), le mythe n'apparaît chez lui ni explicitement, ni d'une façon implicite. Cette absence des principaux mythes de l'époque est d'autant plus surprenante que Maupassant, comme nous venons de le mentionner, puise en général dans les mêmes motifs en vogue que ses confrères romanciers. L'ignorance feinte du mythe de Salomé peut être expliquée d'une part par sa volonté de ne pas recourir à une image, rendue célèbre par son maître, Flaubert. D'autre part, sous l'angle de l'ensemble des nouvelles, il nous semble que Maupassant paraît négliger le fonds commun de ces deux mythes, notamment le talent créateur dégradé, voire, anéanti par la femme. Le génie créateur masculin, représenté par le poète et le prophète, est absent dans les récits brefs de l'auteur, bien que l'infériorité intellectuelle de la femme soit une évidence pour lui. Parmi ses nouvelles, nous n'en trouvons aucune qui soit consacrée à la détresse de l'artiste face à la femme : il

<sup>15</sup> Voir BRUNEL, *Op. cit.*

<sup>16</sup> MAUPASSANT, Guy de, *Un fou ?*, II, p. 311.

semble que l'écrivain s'efforce d'exprimer les dangers, provoqués par le contact avec la femme à un niveau universel, il ne choisit aucun type d'homme particulier, pour représenter le sexe masculin entier.

Troisièmement, Maupassant recourt volontiers aux mythes antiques ; le nombre de ces allusions est beaucoup plus élevé que celui des allusions aux mythes modernes. En dépit de ce fait incontestable, c'est dans le domaine des mythes nouveaux, des mythes modernes que Maupassant a réussi à créer de véritables mythes littéraires, ayant une signification nouvelle, capables d'exprimer les problèmes propres à l'époque moderne de la fin de siècle, comme par exemple les mythes de la femme fatale, de la ville et du double.

Quatrièmement, nous devons remarquer que derrière la plupart des allusions mythologiques utilisées par Maupassant, nous pouvons découvrir une pensée archétypique : le mythe des jumeaux dans le mythe du double, les mythes zoomorphes dans l'allusion à la reine de Saba, un mythe cosmogonique dans l'évocation de la femme de Loth ou de la Voie lactée, un mythe étiologique dans celle d'Hélène ou d'Eve. C'est ce fonds archétypique qui sert à enrichir les récits de Maupassant d'un contenu sous-entendu qui n'est pas exprimé explicitement. Bien qu'il soit dégradé, il n'en reste pas moins vrai que c'est ce fonds qui assure une sorte de support interne aux nouvelles en question, en suggérant un non-dit dont elles gardent le silence.